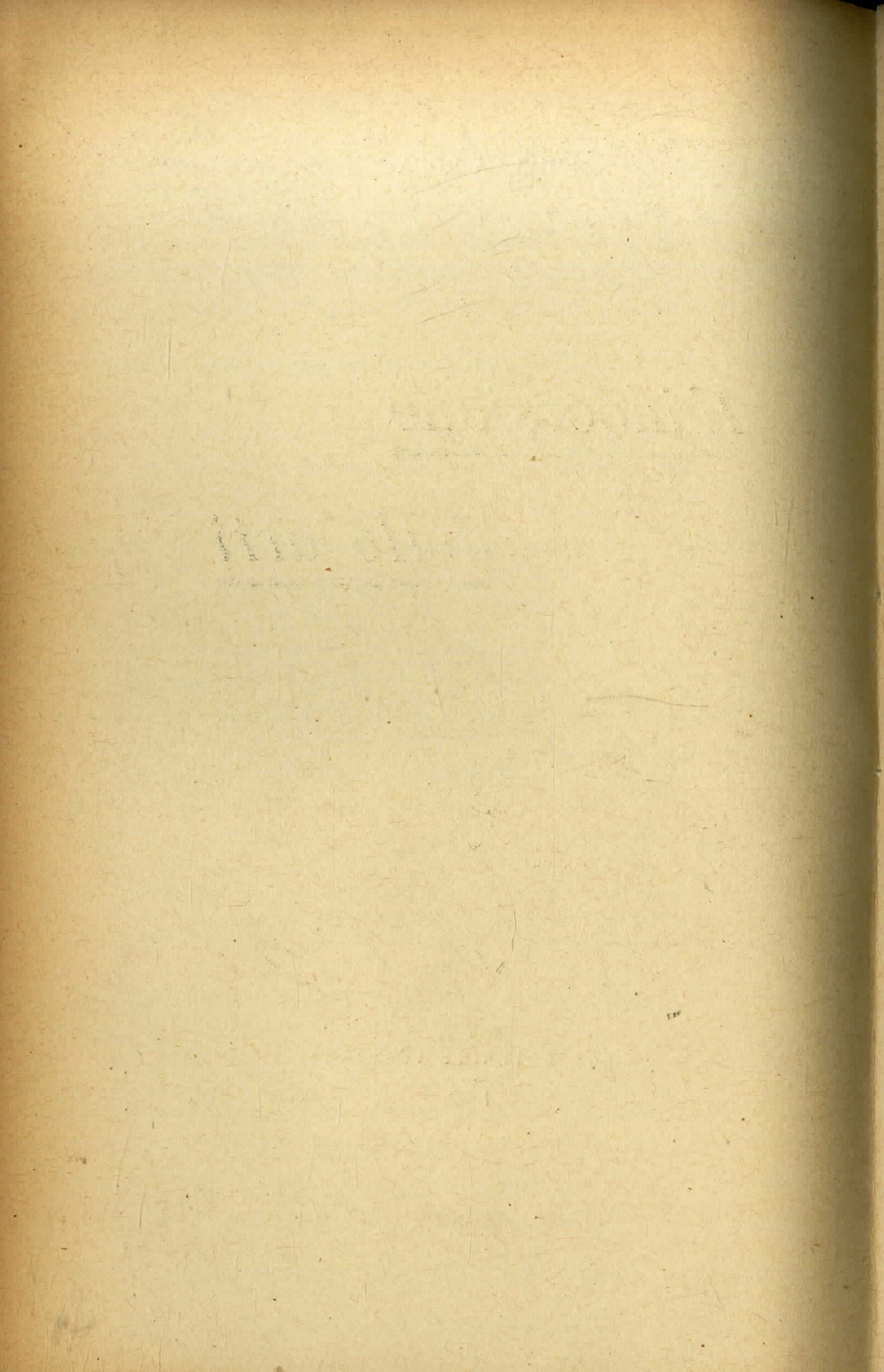
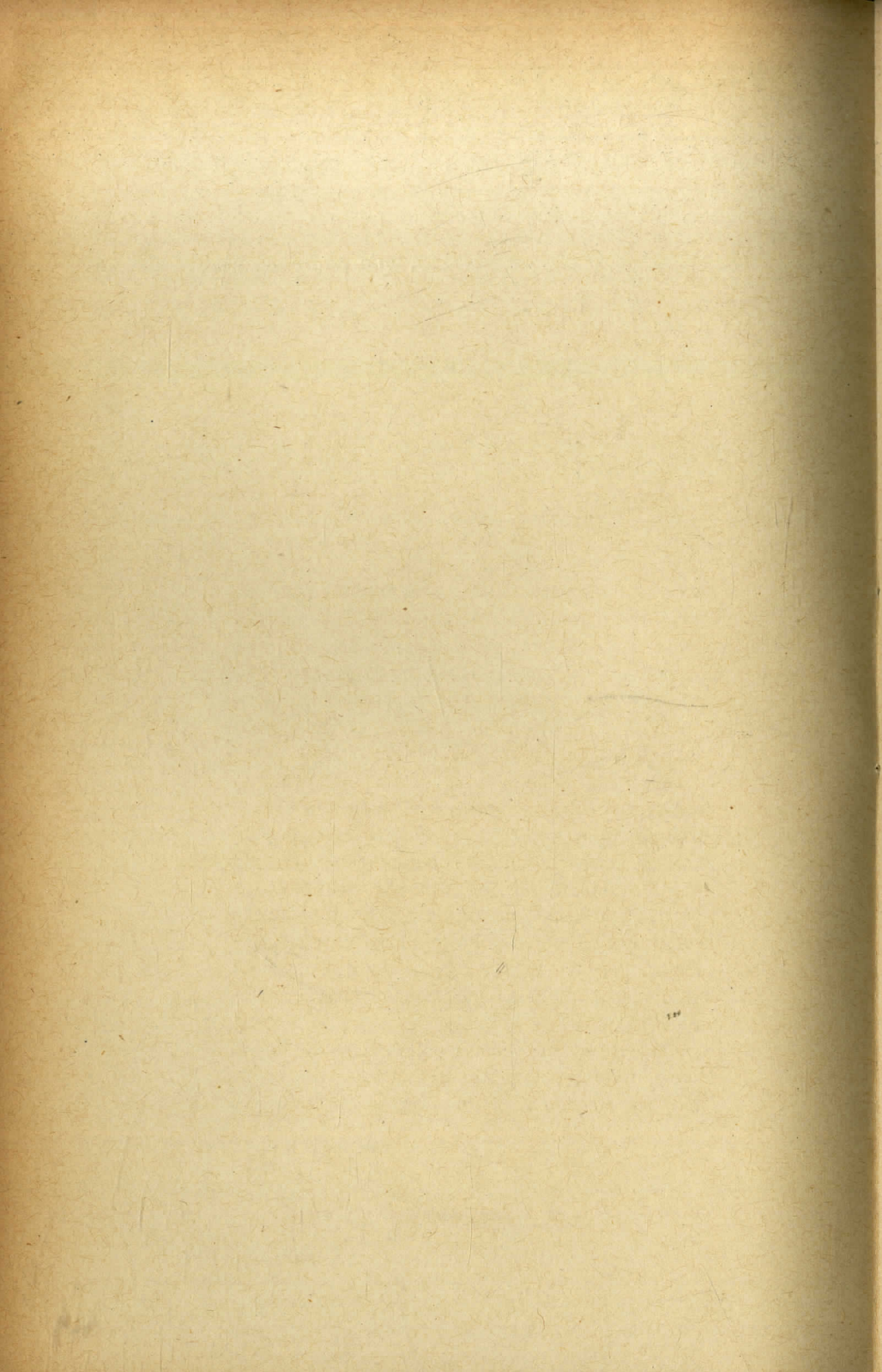
LUIGI LA ROSA

L'inversione delle arti

ROMA
CASA EDITRICE ITALIANA
1899

A mio padre

I.

Un romanziere — J. K. Huysmans — che sa illuminare le profondità dell'anima moderna ha creato — nell'*A rebours* — un tipo notevolissimo — il marchese Des Esseintes — in cui si rispecchia l'estrema dissoluzione e l'estrema raffinatezza della società contemporanea. Des Esseintes è pervenuto a fabbricare ciò che tutti gli altri non erano neppur pervenuti a concepire: *un armonium da bocca*. Egli ha innalzato un armadio e vi ha schierato una serie di piccolissimi barili. Uno strano congegno allaccia i rubinetti d'argento e basta toccare un bottone nascosto in mezzo agli intarsii, perchè tutte le cannelle colmino di liquore delle brevi e nitide tazze. Des Esseintes beve allora una goccia da questo, una goccia dall'altro bicchiere ed arriva ad udire delle sinfonie interiori, arriva a procurarsi nella gola delle sensazioni analoghe a quelle che la musica prodiga all'orecchio.

Ciascun liquore corrisponde, secondo lui, al suono di uno strumento. Il curaçao, per esempio, gli ricorda il canto acre e vellutato del

clarinetto, il kummel quello sonoro e nasale dell'oboè, la menta corrisponde per lui al flauto tenero, piagnucolante, quasi dolciastro; frattanto il kirsch suona furiosamente la tromba, il gin ed il whisky mordono il palato con i loro scatti stridenti. Ma l'orchestra non si ferma qui.....

Dei quartetti di strumenti a corda suonano nella bocca del marchese sapiente: il violino è rappresentato dalla vecchia acquavite, la viola è simulata dal rhum più robusto; mentre il vespetrò mordente, malinconico carezza come un violoncello..... Questi principii ammessi, il marchese è pervenuto, grazie a molteplici, erudite esperienze, a suonare sopra della sua lingua deliziose e soavi melodie. Egli arriva a trasferire nella sua bocca intere pagine musicali, seguendo da presso il compositore, rendendone il pensiero, le sfumature mercè alcune mescolanze ed alcuni contrasti di liquori; arrivando ad una fusione armonica, ad una vivezza di toni e di ritmi che non si potrebbero più felici.

Talvolta compone egli stesso ed eseguisce qualche *lied* col ribes nero che gli fa trillare nella gola dei teneri canti di rosignolo o intuona le note allegre di una seguediglia. Ma lasciamo da parte le creazioni del marchese Des Esseintes, lasciamolo vagare fra i fiori giganteschi e mostruosi; fra tutte le chimere con cui rallegra ed infrange la sua esistenza già stanca per le carezze sapienti e dotte degli amori eccezionali, per le gioie deviate. Senza volerlo e forse saperlo, Huysmans, creandolo, fa una ben triste satira dell'uomo moderno che

pencola fra le ansie ignee della voluttà, che vede fuggire come ombre lascive tutti i suoi desiderii, che cerca un mondo nuovo, dei piaceri nuovi e non trova che lo sterile vuoto fra la nebbia in cui sognava l'oasi suprema. Huysmans ha guardato sotto la sua terribile lente questo povero uomo dell'oggi esausto e sfinito.

Ingrandendolo, egli l'ha reso grottesco, ma ad ogni modo, nell'inversione del senso che fa passare nel palato del Des Esseintes tutto intero un poema sinfonico, bene l'Huysmans, parmi, ha adombrato l'inversione del senso moderno, per cui anche le funzioni delle arti sono state considerate dal loro rovescio e si è costretto il vocabolo a dare più che altro un'onda melodica, un significato armonico, spingendo così la poesia nelle aiuole fiorenti ma troppo vaghe della vergine Euterpe; si è costretta la nota a delinearsi quasi una parola, a colorire sicuramente un quadro quasi una tinta, spingendo così la musica nei confini superbi ma troppo determinati della pittura e della poesia.

Il romanziere dell'*A rebours* non è il primo invero che abbia sentito questo confuso bisogno « di mescolanza sensuale. » Già Baudelaire aveva cantato in quei suoi versi che hanno raggi luminosi e lucòri sinistri la metamorfosi strana; aveva cantato con quella sua voce dolce e penetrante in cui tremava una malìa misteriosa d'incantesimo e « che faceva rizzare i capelli dei borghesi quando essa si distillava nelle loro orecchie »:

o métamorphose mystique
de tous mes sens fondus en un:
son haleine fait la musique
comme sa voix fait le parfum;

aveva cantato nelle *Correspondances* le analogie indefinite dei profumi, dei colori, dei suoni; aveva sentito i profumi vibrare come note musicali e cantare il trasporto dello spirito e del senso:

> les parfums, les couleurs et les sons se répondent:
> il est des parfums frais comme des chairs d' enfants,
> doux comme les hautbois, verts comme les prairies....

Già lo Zola nella *Faute de l'abbé Mouret* aveva fatto suonare attorno ad Albina una immensa arpa di odori; aveva diffuso nella stanza le soavi note delle viole, le acute dei garofani, le trionfali dei papaveri fiammanti; ma solo Huysmans ha potuto fermare in un simbolo completo la tendenza eteroclita che porta le anime moderne a fondere le proprie impressioni ed a capovolgerle.

II.

Nella pittura l'inversione non è recente. Diamo un rapido sguardo al Rinascimento che porta un soffio di umanità nella pittura e ravviva le figure stecchite dei Primitivi. Il paganesimo, depresso dal misticismo per tanti anni, risorge con una fioritura nova alla luce della rinnovata arte antica. L'azzurro del cielo, contemplato per tanti anni in un accordo supremo di tutte le forze, è venuto in uggia; il grigio dell'oltretomba ha martoriato troppo gli uomini: si lascia il cielo per attaccarsi alla terra; si dimentica la città fantastica irradiata da un nimbo d'oro, per discendere nella città terrena.

Un alito di paganesimo circola per tutto. Si dimentica lo studio delle astrattezze e s'inizia lo studio della vita: nell'arte trionfa l'uomo. L'uomo si rileva in tutta la sua personalità ed irrompe nella pittura. La pittura lo accoglie e lo celebra. Dopo un periodo di preparazione si levano gli eroi del pennello; seguono la bellezza fisica innamoratamente, seguono il corpo umano con quella serenità con che i Primitivi

avevano seguìto o cercato di seguire lo spirito, e Benvenuto Cellini osserva che « tutta l'opera del pittore consiste nel saper dipingere un uomo nudo o una femmina nuda. »

Si dipinge cercando il rilievo, studiando l'anatomìa.

Un pittore avendo perduto un figlio diletto, fa svestire il cadavere e ne disegna minuziosamente tutti i muscoli. Raffaello batte la strada medesima, sebbene con ingegno diverso, e procede anch'egli dallo studio attento, entusiastico del corpo umano, ammirando, come i suoi predecessori, e vorrei dir suoi maestri, l'uomo fisico con tutte le sue energie materiali.

Si va innanzi ancora e la pittura diviene, come osserva parmi il Véron, meno plastica e più letteraria. Si cerca di fermare sulla tela se non un pensiero teologico come negli albori primi dell'arte, un sentimento religioso di sicuro. Lo spirito umano è stanco di contemplare la nudità radiosa; vuole contemplare un po' se medesimo.....

La pittura si sforza invano di rendere queste voci confuse che echeggiano nella psiche, cerca di fermare un mondo incorporeo, cerca d'invadere il campo della poesia, mentre sente la sua parentela lontana con la scultura e sa di possedere un che di materiale di cui non può fare a meno, ove non voglia essere assurda. L'inversione è evidente; un'inversione più palese appare nei capolavori della pittura alemanna.

Già i pittori tedeschi non han dato che rare volte grande importanza all'uomo fisico nei loro

quadri... Essi dipingono, come ha detto un loro storiografo, tutto un corso di filosofia. La scuola di Colonia si sforzò di liberare lo spirito umano del suo involucro terreno; Alberto Dürer cercò di fermare il soprannaturale con la sua tavolozza; i pittori della scuola di Monaco concepivano il quadro e lo facevano eseguire dai loro allievi.

Sprezzatori della forma, adoratori del concetto, essi volevano che la tela non fosse una espressione del mondo sensibile e costringevano evidentemente il pennello ad esprimere quel che la penna soltanto avrebbe potuto. Il Taine ha visto tutto ciò in quella sua *Philosophie de l'art* che resterà come la più alta manifestazione della critica moderna; ha visto che in fondo essi non hanno dipinto che delle anime e delle emozioni quando han voluto esser psicologi; che essi han fatto dell'archeologia pura quando si sono avvinghiati ad un soggetto storico, ed ha segnalato, addolorandosi, la trasfusione del letterato nel pittore. Una tale arte — bene egli osserva — va al di là della pittura; essa è poesia.

Lo scopo di questi pittori è di manifestare un sentimento religioso, una divinazione filosofica, una concezione generale della vita; l'obbietto proprio delle arti plastiche — il corpo umano — è sacrificato, esso è subordinato ad un'idea. Ed infine sono venuti i preraffaellisti ed hanno rilucidato Giotto e Cimabue. Esagerando il colore e la linea, dispregiando l'euritmìa, hanno voluto esprimere nell'arte loro delle aspirazioni ieratiche, hanno dipinto un trattato di etica nelle loro fantasmagorie.

I toni fusi, vagamente sfumati, l'ombra e la luce sapientemente disposte, le linee nette, regolari, perdentisi nell'armonia del fondo, erano i pregi supremi dei maestri tutti: ora si è rovesciata la medaglia e si lavora nel senso opposto. Hanno voluto risuscitare il sentimento e nelle loro opere la impressione calda e sincera non esiste: la Natura è resa come da un dagherrotipo, come scorta confusamente e malamente a cagione di un daltonismo fastidioso.

V'ha chi cerca spiegare il moto dei preraffaellisti considerandolo come una voce del secolo anelante di nuovo verso il mondo sidereo o come una lontana reazione alla pittura fiamminga che ha trionfato per tanto tempo, per esempio col Rubens. Non so se tutto ciò non sia vulnerabile.

Certo il Rubens è il poeta del suo secolo e del suo ambiente; poeta epico possentemente umano. S'immerge nell'Olimpo ma resta nel mondo; dipinge dei martiri e degli apostoli ma accarezza tanto le loro linee, li disegna mettendovi tanta espressione di energia e di violenza che fa, direi quasi, un inno alla natura umana più che all'idea per la quale essi procombono. Dipinge figure di sante, ma dà loro dei contorni da amazzoni così spiccati, delle curve così piene e rigogliose, che sembra esse abbiano sbagliato il loro ambiente e stiano a parlar di cose celesti mentre vorrebbero intuonare un grande e possente inno alla vita. Sorti in un triste crepuscolo di anime, i preraffaellisti forse hanno sentito il bisogno di dimenticare quei corpi di atleti che il grande Maestro

aveva fatto nascere sotto il suo pennello; ed hanno cercato di dipingere l'anima nei loro quadri sforzandosi di renderla con una trasparenza spirituale. Rubens, il pittore della passione caro al byroniano Delacroix, è riprovato come « infernale »; i coloristi sono dileggiati. L'arte cessa di essere una delizia, vuole essere « un'adorazione », vuol dipingere come G. T. Watts « le idee non le cose »: vuol sorpassare la bellezza, pur di attingere la morale. Raffaello sognava dipingere dei corpi sfolgoranti nell'orgoglio della vita, Ruskin - l'esteta - gli rimprovera di avere fatto di San Paolo un Ercole meditabondo appoggiato alla spada di un conquistatore e si duole che, dipingendo qualche Madonna, egli pensava ad essa come ad un soggetto conveniente per profondere i divini veli delle sue ombre, la gloria delle sue tinte; vi pensava come un innamorato pensa ad una donna - paganamente quasi. Tutto ciò è vero.

L'arte cristiana è stata in fondo, a parer mio e forse di molti, una mitologia come l'arte pagana. Mentre questa, quando voleva celebrare una donna, faceva una Venere; quella ha fatto una Vergine quando ha voluto fare una donna. Entrambe han prodotto una cosa che varia nelle apparenze, resta identica nel fondo: una donna perfetta in tutta la sua umanità. I preraffaellisti se ne sono, pare, accorti ed il culto dell'*uomo per l'uomo*, disgustandoli, li ha determinati a guardare oltre questa misera carne umana accarezzata per tanto tempo sì affettuosamente. Mentre un tempo si partiva dalla scultura per arrivare alla pittura e, come nota

il Taine, le mani audaci « avevano palpato i muscoli, seguite le curve, sentite le giunture delle ossa », ora quasi, direi, si parte dalla poesia e dalla musica per arrivare alla pittura e molto spesso un'onda melodica è la genesi di un'ispirazione puramente intellettuale che tenta di distendersi, ed invano, fra i limiti dell'arte rappresentativa.

Le anime moderne hanno viaggiato fra *rêveries* tormentose od allettatrici; sono andate lungamente raminghe fra i loro stessi sogni: la mano non piglia dunque il pennello che quando lo spirito naufraga ammaliato e vuole esprimere le chimere seducenti con la gamma cromatica che dà, in fondo, delle linee, mentre bisognerebbe ricorrere alla gamma fonetica che dà delle ondulazioni.

I preraffaellisti non si sono accorti di una cosa; questa: con la pittura si esprime ciò che si può, non sempre quel che si vuole – e si consumano nella loro impotenza; vogliono dipingere le idee di una persona e non possono esprimerle altrimenti, che dando ad esse un corpo qualsiasi e mettendogliele intorno; cercando di evocare col colore i fantasmi di un cervello, talvolta infermo, e dando perciò – questo mi par chiaro – al colore una forza che ha soltanto la parola. Max Nordau porta un esempio nella *Degenerazione* e l'esempio fa al caso nostro. Il dottore tedesco analizza le *Ombre della morte* di Holman Hunt. In questo quadro è rappresentato Cristo mentre prega, alla maniera degli orientali, con le braccia distese....

L'ombra del suo corpo si disegna sul terreno e mostra la forma di una croce. Ora: rappresentando Gesù che prega, nel cervello del preraffaellista illustre si è destata, per associazione intellettiva, l'idea della crocefissione che seguirà più tardi, fatalmente. Volendo esprimere con l'arte sua questa associazione intellettiva, Holman Hunt non trova che un mezzo: fa sì che l'ombra assuma le parvenze di una croce e predice quindi la tragedia oscura come se qualche forza misteriosa presenti il corpo dell' orante innanzi ai raggi solari in modo che essi, direi quasi, segnino sul terreno l'annunzio tristissimo. Questi i metodi dei preraffaellisti: nei loro quadri v'è sempre un indovinello teologico: indovinate il sottinteso, e scioglierete il nodo.

Türner, nella sua *Costruzione di Cartagine*, ha fatto spiccare sulla tela un gruppo di bimbi che varano nel pelago tondo di un breve catino un burchiello di carta. Ecco, secondo Ruskin, un pensiero eccelso: il gioco incosciente dei bimbi mostra l'attitudine marittima e la futura potenza navale di Cartagine. Ora è evidente: i preraffaellisti cercano di far sì che la pittura perda la sua indole di arte plastica e compiono in certo modo, sotto questo aspetto, il movimento dei Primitivi che abbiamo segnalato cominciando questo paragrafo. Vogliono che la pittura divenga poesia, che il colore divenga parola; ma il colore si ribella ai loro sforzi. Essi cercano di fermare l' immateriale dall'un canto, cercano di fotografare e di copiare modestamente ed umilmente la natura dall'altro. Ma son come i miopi che non potendo abbrac-

ciare la totalità di una cosa con uno sguardo solo, s'indugiano dietro i mille particolari. Sfugge loro perciò l'assieme. Così essi tradiscono la natura perchè troppo vicina, non pervengono ad attingere lo immateriale perchè troppo lontano....

A completare questo capitolo ecco poche righe del *giovine* ideologo Charles Morice: « La Pittura con gli Impressionisti, invade il dominio della musica; quello della poesia coi maestri Puvis de Chavanne, Besnard, Gustave Moreau, Odilon Redon, Eugène Carrière; infine quello della poesia e quello della musica, in una volta, con Monticelli - il grande artista ignoto cui s'inchinerà l'avvenire... ». CHARLES MORICE: *Demain. Questions d'esthétique.* (Cfr. Pag. 27).

III.

Chi voglia anche per poco esaminar la triste ora presente si accorgerà senza grandi fatiche che la musica tiene in sua signoria gli organismi moderni. L'anima umana è arrivata infatti ad un grado di raffinatezza singolare, quasi morbosa; per una inesplicabile volatilizzazione delle sue particelle, si diffonde per vie sino ad oggi sconosciute e tende sempre più verso i sacri regni dell'infinito, a dispetto della scienza che vorrebbe costringerla alla terra. Non le basta più la parola: ha bisogno del suono per esprimere l'*indeterminato* che è nei suoi sentimenti. Sul vecchio tronco della vita germogliano ancora i pallidi fiori del misticismo. Augusto Comte grida: « les cieux ne racontent plus la gloire de Dieu, ils ne racontent que la gloire de Newton et de Laplace. » Indarno... *Coeli enarrant gloriam Dei*... Tutte le sfumature della lingua, tutti i lenocini dello stile, i mille dizionari, i cento vocaboli che sono affastellati e pigiati in ogni pagina di essi non valgono quanto le sette note della scala. Una nota sola dell'arpa di David faceva scorrere nelle vene dell'esagitato Saulle

un *latte di tutta dolcezza* (ALFIERI, *Saul*), una nota sola della canzon di Casella a Dante *solea quetar tutte le voglie*; ma sotto la carezza della musica tutte le fibre moderne fremono come le corde di quella lira incantata che vibrava ad ogni aleggiare di vento e che ci descrisse mirabilmente il poeta. La frase di Ettore Berlioz sembra quindi felicissima: l'amore non può darci un'idea della musica; ma la musica può darci un'idea dell'amore.

Somigliantissima a Narciso, l'anima umana vuol mirare riflessa in ogni arte l'immagine sua ed oggi intravede nei suoni, dileguanti come un sottile aroma, tutte quante le sue linee ideali. La poesia ne è satura e ascende verso la musica ammaliata; ma sempre un soave rivolo melodico scorre nella strofe e blandisce i versi. Il poeta ormai sente che questa è la più grande delle sue forze e canta come Verlaine: « de la musique avant toute chose.... De la musique encore et toujours. »

Ferdinando Brunetière ha constatato che, successivamente, la scultura, la pittura e la musica han dominato sulla poesia (magari su tutta quanta la letteratura); han dato ad essa qualcosa di se medesime. Ciò è vero. I classici pare abbiano preferito la scultura, l'arte dalle linee nobili e maestose, forse senz'anima, ma piena di serenità e di bellezza esteriore. I romantici sedotti dal pittoresco, i naturalisti dall'aspetto delle cose, pare abbiano scelto la pittura e persino due maghi del colore - Courbet e Manet - iniziano quel movimento che deve trascinare la letteratura fra i lacci della realtà. I simbolisti

infine, venuti per dire il senso intimo degli esseri e delle cose, s'inchinano alla musica e la salutano devotamente regina (1).

La forma precisa, determinata, scultoria non arriva più a tradurre il sentimento di questi poeti che vogliono esprimere l'ineffabile, il cui ideale molto spesso è « l'impalpabile nell'invisibile ; » la forma diventa diafana ed incorporea ; il dizionario non ha più parole per questi quadri intellettuali, cioè : il concetto che i vocaboli esprimono è troppo reciso, troppo definito ; il poeta usa la parola togliendole metà della sua significazione, dandole quel significato che l'orecchio le assegna dal suono che essa ha prodotto. Ed allineano così le strofe ed i versi tintinnano talvolta voluttuosamente, ma una nebbiolina si leva da essi e non si vede bene quale pensiero, quale sentimento, quale figura vogliano delineare.

Così i versi classici snodantisi maestosamente sono sconvolti ; il ritmo che batteva ampio ed uguale ed era come l'anima del verso antico si smarrisce in un viluppo fitto e spesso si perde. I simbolisti han dato degli scappellotti alle cesure, ributtandole indietro o spingendole innanzi ; hanno turbato l'equilibrio del vecchio alessandrino, che aveva fatto riecheggiare i clangori della guerra ed i fremiti dell'amore ; che aveva accolto quella tal cosa cui accennava Andrea Chènier sopra il palco ed in faccia alla ghigliottina. Ippolito Taine lo ha osservato :

---

(1) Cfr. CHARLES MORICE. *La littèrature de tout à l'heure.*

« la forma sembra annullarsi e svanire; oso dire che questa è la caratteristica della poesia dell'oggi. » Così una sola cosa si cerca: la musicalità; parecchi poeti vi arrivano e cullano vagamente lo spirito. Nelle sue liriche Paolo Verlaine fa suonare tutta una orchestra di violini e trasporta l'anima nell'incerto dicembre, come tra il sospirare delle cose, fra il grigio che ha già sopraffatto il verde e regna, invitto dominatore. Ricordate?

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone... etc.

o pure:

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants... etc.

o pure:

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie... etc.

È impossibile non sentire una deliziosa sinfonia leggendo queste romanze; voi sentite che la Musica ha dato alla Poesia tutto quanto essa poteva darle. Renato Ghil ha voluto spingersi innanzi capitanando la squadriglia degli « strumentisti » ed è arrivato al grottesco. Portando alle estreme conseguenze la teorica dello Spencer, il quale ha dimostrato che la musica non

è se non una naturale esplicazione del linguaggio umano, un ampliamento, una esaltazione della voce, Renato Ghil arriva a confondere la parola con la nota, e tenta di suonare con i suoi versi un brano di musica pura Come nei concerti, i virtuosi snaturano il suono del clarinetto per fargli imitare il flauto; come l'istrumentismo feroce tormentando un violoncello è arrivato a far credere all'uditorio che esso senta un violino, così Renato Ghil ha costretto le parole ad accoppiamenti mostruosi, le ha fatte stridere in dissonanze acute, le ha raggruppate, le ha dimezzate perchè esse rendessero il suono desiderato.

Il libro *Dire du Mieux*, che pure Verlaine chiama *un orchestre intelligent et coloré*, è un caos; i versi cozzano, si accapigliano, si urtano forsennati. E come una ridda di parole terribili che turbinano nell'inutile sforzo di comporsi in un insieme qualsiasi, di esprimere un qualsiasi pensiero.

Si resta sbalorditi; diffidenti come dinanzi una mistificazione; addolorati come dinnanzi ad una manifestazione di follia. Il poeta è un « Wagner lillipuziano, e vuol fare in poesia ciò che il mago di Beyreuth ha voluto fare in musica: rendere cioè la sensazione, l'anima, la pittura delle cose». Finisce col non render nulla; il troppo ha stroppiato tutte le sue buone intenzioni; egli resta come quei bimbi che immergono le mani nell'acqua e credono fermamente di stringerla nel pugno mentre è di già sfuggita via. Egli vuole scegliere delle parole sonore, in modo, che una riunione sapiente di

esse dia « l'equivalente immateriale e matematico dello strumento che un musicista sceglierebbe nel medesimo caso, volendo esprimere un medesimo stato di animo. » Persuaso che il linguaggio sia musica, convinto che Helmholtz abbia scientificamente dimostrato che ai tòni degli strumenti musicali corrispondono i tòni dell'ugola, egli è arrivato a credere che la voce umana sia uno strumento, ed ha voluto servirsi di essa come Terpandro, per esempio, si serviva delle sue sette corde.... È stato un sacrificio incruento di vocali e di dittonghi, è stata una ecatacombe di sillabe.

Renato Ghil ha creduto di intuonare così frattanto un grande inno indefinito. Ne è venuta una penombra fastidiosa, ne è venuta anzi una oscurità tormentatrice; ma egli dice che la oscurità è « il pudore dell'arte » e rabbuia, contento, di più la sua tavolozza.

Nel turbine dei suoi versi egli affronta problemi di sociologia e di storia, studia a modo suo la teoria dell'evoluzione, arriva a vaticinî spaventevoli sulle sorti dell'Europa e del mondo. Il *Dire du Mieux*, forse più penetrabile del *Traité du verbe*, è irto di minacce non solo, ma pieno di epinicî trionfali. (1)

Ma il poeta non cerca la musica soltanto; anche la pittura lo attira. La teorica dell'audizione colorata è venuta su da un sonetto del Rimbaud, noto persino in Italia (!).

---

(1) Cfr. René Ghil: *En methode à l'oeuvre*; Paris, librairie de l' art indépendant, 1891 — Cfr. eziandio: René Ghil: *Oeuvre. Dire du mieux V. l'ordre altruiste.* Paris, librairie de l'art indépendant. 1894.

Innamoratissimo dell'inedito, non ripeterò dunque questo sonetto, appassito su troppe labbra; ne citerò invece un altro che mi pare fin oggi sia rimasto in penombra:

Pour nos sens maladifs voluptueusement
Les sons et les couleurs s'échangent. Les voyelles,
En leurs divins accords, aux mystiques prunelles
Donnent la vision qui caresse et qui ment.

A, claironne vainqueur en rouge flamboiement.
E, soupir de la lyre, a la blancheur des ailes
Séraphiques. Et l'**I**, fifre léger, dentelles
De sons clairs, est bleu célestement.

Mais l'archet pleure en **O** sa jaune mélodie,
Les sanglots étouffés de l'automne pâlie
Veuve du bel été, tandis que le soleil

De ses baisers saignants rougit encore les feuilles.
U, viole d'amour, à l'avril est pareil:
Vert comme le rameau de myrte que tu cueilles.

Su questi ed altri simili esempî, il Ghil ha costrutto tutto un trattato, assegnando un colore diverso ad ogni strumento musicale; non pervenendo che a confondere la Poesia con la Musica e con la Pittura; mescolando la Pittura con la Musica. L'audizione colorata è, come tutti gli errori, una verità di cui si abusa. Certo talvolta la voce ed i profumi, la voce ed i colori hanno una segreta rispondenza; ma fabbricare una teorica sopra queste affinità non prodotte da una analogia reale, ma da un particolare stato di animo nostro, è un'impresa sconsigliata e vana. Certo il Ghil, come noi tutti che ci vantiamo moderni, cerca, per dirla con Gustavo Flaubert, *des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inéprouvés*; vuole tentare tutte le vie, ed è magari lieto di smarrirsi per ambigui sentieri, aspirando ad un

mondo cui non è dato in questa esistenza caduca di giungere.....

Ma egli non è neppure originale e non fa che spingere agli ultimi limiti gli eccessi di coloro che lo han preceduto. Purtroppo ormai nulla vi è di nuovo sotto questo cielo indifferente. Purtroppo ormai noi non abbiamo neppure una originalità qualsiasi, magari nella nostra follìa. Ben lo diceva tanti anni addietro il Parny:

Nous rèbordons des vieux habits
Dont l'étoffe est toujours la même

IV.

Il secolo ricorre alla vergine Euterpe e naufraga voluttuosamente in un'onda di armonie; ma, come ha detto qualcuno, la musica contemporanea è simile ad uno specchio che, volendo tutto riflettere, finisce per rabbuiarsi. Mentre l'Hanslick sostiene che le combinazioni sonore non esprimono dei particolari sentimenti umani, altri vuol dare forma e rilievo con esse al gran mistero dell'essere e pretende di fissare nelle tonalità il suo pensiero, in modo che ognuno possa udirlo nettamente come ripetuto dalla parola. Beethoven, per esempio, ha scritto delle pagine musicali che resteranno come il segno di una vera ribellione intellettuale; ebbene, il Marx dimostra che, in una sonata, il grandissimo Ludovico descrive « le fasi della vita di una coppia amorosa » ed al Lenz par di vedere, mentre le note si effondono e salgono leggermente verso l'azzurro, « due amanti, che aprano le braccia come gli uccelli randagi aprono le ali ». Non basta. Un critico ha visto annidato il disprezzo del genere umano nel trillo sul *re diesis* messo da Mozart in fondo alla sinfonia del *Don*

Giovanni. Qualcuno ha visto un quadro ascoltando un'*ouverture;* ha sentito le note fluttuare, turbinare per l'etera; le ha viste, direi quasi, distribuirsi man mano, trasformarsi, assumere un corpo meno spirituale, le ha viste diventar colori. Schumann, sentendo una marcia di Schubert, dichiara di scorgere nettamente Siviglia; uno studio del Cramer gli fa vedere in lontananza una torre cinese, un altro gli fa udire un cicaleccio di labbra amorose.

Berlioz arriva così alla teoria delle « descrizioni musicali ». Intitola gravemente un suo brano: « Il laboratorio di Faust » e s'illude di aver dipinto, con le note, il gabinetto oscuro, mentre forse il dottore goethiano si china sopra i suoi fornelli e sopra i suoi alambicchi; mentre insegue, nei segni dell'alchimia, il fantasma della felicità.... Parecchi trovano tutto nelle vibrazioni profonde; s' illudono che esse possano tradurre il palpabile con l' invisibile; che esse possano fondere il divino con l'umano in un insieme assolutamente concreto; e si trovano nella stessa malinconica condizione che quel *dilettante*, il quale aveva scritto un libro intero per provare che i suoni tutto possono spiegare, tutto esprimere come un alfabeto profondo.

Egli voleva che Gretry accettasse la dedica della meravigliosa dimostrazione. Signore, gli disse Gretry, ordinate óggi il vostro pranzo in musica; se ne rimarrete soddisfatto, volentieri accetterò l' offerta.... Riccardo Wagner intravvide i confini di quest'arte supremamente vaga quando cercò di fonderla col dramma, tentò una grande sintesi e volle che le note fossero

di commento all'azione; ma in fondo anch'egli non ha fatto che accordare alla musica una potenza delineatrice che essa non può possedere, per quanti sforzi faccia e per quanti mezzi rinvenga. Dopo Gluck, che s' illuse di poter dare con le note « l'espressione analitica delle umane passioni » molti musicisti si sono inoltrati fra i triboli ed i perigli di questa strada, han creduto la loro arte una lingua nello stretto senso del vocabolo ed han voluto dicesse quel che soltanto la poesia potrebbe dire. Ma essi, come il Riehl ha constatato, affidano le loro idee ad una lingua purtroppo mutevole.

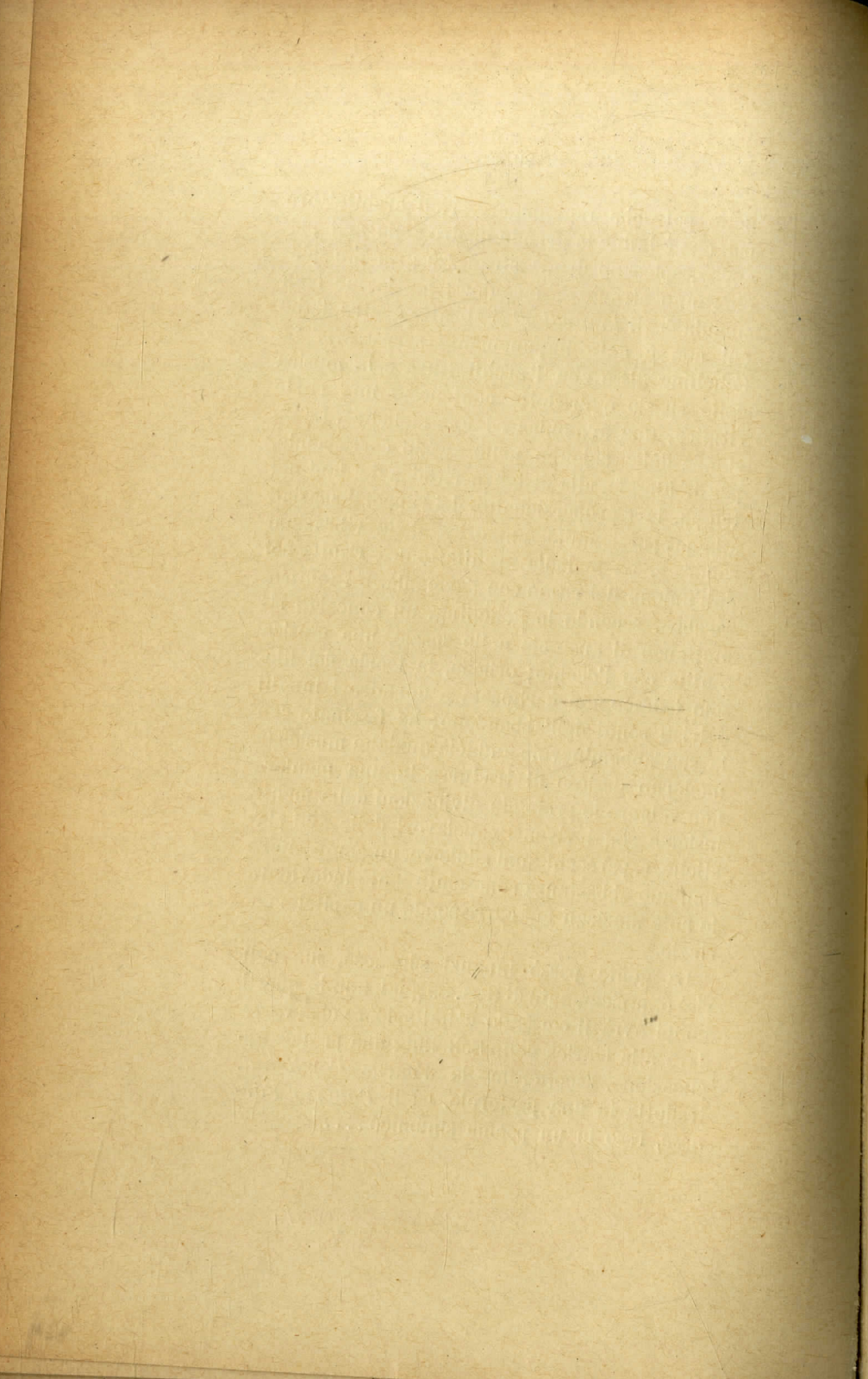
Mentre, per esempio, nel secolo XVII Atanasio Kircher chiamava il *la maggiore « tonus voluptuosus »* noi vi vediamo invece alcunchè d' ingenuo e magari di triviale. Aristotile attribuiva al « dorico », che risponde quasi al nostro *re minore*, l' espressione della costanza e della dignità; il Kircher vi trova invece la dolcezza e la malinconia... Il pensiero moderno prodiga i miracoli dello strumentale e dispiega tutti i tesori della polifonia. Wagner ha intravisto i confini della musica scrivendo un trattato, li ha sorpassati scrivendo un'opera.

Il dramma è stato trasportato in orchestra; il *leitmotiv* non tende che a colorire un' idea, che a rendere sensibile un personaggio, non cerca se non una di quelle « pitture orchestrali » che tormentano invano il grande di Bayreuth. Boileau credeva che la musica non potesse raccontare; Wagner sostiene di aver fatto di meglio e Baudelaire dice che il Maestro

è pervenuto a dipingere lo spazio e la profondità. L'inversione è completa: si sente anche nello esiguo vocabolario della critica moderna. Come in pittura la sensazione visuale ha ceduto talvolta alla sensazione acustica ed abbiamo sentito discorrere del vermiglio sonoro, del verde acuto, del turchino sospiroso; come ci hanno parlato di armoníe e di dissonanze cromatiche, così ci han detto che la linea melodica si colora di tinte molteplici ed hanno analizzato pazientemente l'azzurro-luminoso dell'oboè, il grigio del clarinetto. Si è detto: quel disegno che il pittore fa di linee il musicista lo compone con dei toni; - egli dipinge col ritmo; si è detto che una sinfonia, per esempio, non è altro che un vasto quadro del quale le linee sono in movimento: parecchi han confuso ed han cercato di contemplare la musica; ascoltare la pittura. Con la ricerca affannosa del colorito locale, del pittoresco, oggi la musica ha invaso il campo della pittura e quello della poesia; domani essa cercherà di sviluppare un sillogisma o trillerà un imperativo categorico. Il filosofo Leibnitz definiva in una maniera spaventevole la musica: « *exercitium aritmeticae occultum* »; qualche Des Esseintes nuovissimo arriverà con essa a distrigare il problema più grave, a vincere l'incognita più buia.

Nella scultura l'inversione non è palese. Il marmo resiste più validamente di quel che possano, ad esempio, la parola ed il colore; ma anche nella scultura si osservano di già certi raggruppamenti, certe ommissioni, certi sottintesi che soltanto il pittore potrebbe permettersi; certi desiderî di trasparenze che soltanto il pen-

nello potrebbe raggiungere. Nell' architettura poi, che è infine la grande madre delle arti plastiche, spiccano di già stranezze grandi e spiccheranno stranezze maggiori; ma la morbosa smania degli *innovatori* si abbatte contro dighe cui non è dato impunemente sorpassare. Lo Schelling disse che l'architettura è la musica dello spazio e credette contenesse una parte ritmica, una armonica ed una melodica. La distanza delle colonne nello spazio corrisponde, per il filosofo, alla distanza ritmica dei toni nel tempo, la «proporzionalità dei rapporti spaziali alla proporzionalità numerica delle vibrazioni sonore». La melodia architettonica risulta poi dall'unione del ritmo con l'armonia. Un tempio, sarebbe, secondo lo Schelling, un concerto simultaneo di armonie nello spazio, una musica sentita con l'occhio; orbene, la teoria del filosofo tedesco non è rimasta a dormire i lunghi e tristi sonni dell'abbandono; ha fascinato con la sua abbominevole audacia qualche musicista moderno desioso di tradurre in una maniera non volgare le profonde divinazioni della mente insieme con i viventi capolavori delle arti plastiche, e, parecchi anni addietro, un compositore siciliano abbastanza conosciuto tentò indovinare le note musicali cui corrisponde un capitello corinzio.

La gente passò innanzi sdegnosa, ma egli rise olimpicamente di essa. Se qualcuno in questi tempi avrà il coraggio d'imitarlo, se cioè vorrà dare alla teorica dello Schelling una pratica applicazione, ascolteremo la *Venere Capitolina*, tradotta in una pastorole, ed il *Palazzo Farnese*, reso in un poema sinfonico....

V.

L'abbiam dunque visto procedendo innanzi sulla nostra via: l'equilibrio del pensiero moderno è turbato, una vertigine perenne lo trasporta nel disordine dei suoi giri. Nelle arti, nella letteratura in ispecie, non è stato che un battagliar di reazioni; non si è fatto un passo nuovo che per cancellarne uno vecchio; non si è bevuto un licòre che non sia stato l'antidoto ad un veleno infiltratosi nell' organismo; non si è scritta una pagina che non sia servita a correggere la precedente. Al vecchio romanticismo victorughiano che passò come un incendio, mettendo dei barbagli per tutto, successe il parnassianismo che ha sognato la Bellezza come qualcosa di marmoreo e d'immutabile. È stata una fuga di colonne alabastrine per un tempio silenzioso; si è scambiata la Solennità con la Bellezza e si sono profuse le pietre più rare per fabbricare una necropoli. I parnassiani fecero o vollero fare una reazione; reazione contro parecchi romantici che avevano dimenticato talvolta la forma per pensare al sentimento; dimenticata la cornice per pensare

al quadro: i parnassiani dimenticarono il quadro per pensare alla cornice.

Eccedettero gli uni come e quanto eccedettero gli altri: gli uni idolatravano la forma mettendo da parte il sentimento, gli altri idolatravano il sentimento mettendo da parte la forma; gli uni dimenticavano il corpo, gli altri dimenticavano l'anima. Così furono inanimati i parnassiani, perchè non pervasi da quel fuoco che sa far vivere e palpitare ogni opera di arte; così furono vaporosi, trascendentali, incerti i romantici perchè non tra linee nette e precise poterono chiudere le loro ispirazioni. E giacchè gli uni si vantavano di aver reso il verso agile e forte, di aver combattuto con esso le grandi battaglie del pensiero, gli altri vollero farne un gingillo, vollero renderlo simile a quei fiori mirifici che non vivono se non a forza di stufa e dilettano gli aristocratici pallidamente biondi con le loro tinte, con i loro riflessi metallici. Victor Hugo aveva avuto anche lui la visione della bellezza senza confini, si era lasciato trascinare dalle Orientali accennanti con languide pose di odalische e si era smarrito in un mare di profumi estenuanti, in una danza di colori. Ma il filtro incantato si ruppe ben presto, ben presto il Poeta spezzò tutta quella primavera artificiale che aveva fatto fiorire con uno sforzo della sua volontà vivificatrice; infranse tutto quell'aprile di carta, magari di seta variopinta che aveva allestito pazientemente, studiando una terra ignota. Ma coloro che son venuti dopo ci han detto e ripetuto che quello soltanto è il regno degli eletti, si sono inebbriati

di quei profumi, e, siccome il Maestro pareva pentito di essersi baloccato fra gli aggettivi lussureggianti, essi han detto che rimare fra loro due nobili e rare parole è la sola dolcezza dell'esistenza.

I romantici avevano fatto peregrinare pel mondo una schiera di fantasmi e di sogni; avevan dipinto l'uomo vedendolo attraverso una indulgenza grande; mettendo un manto pietoso su tutte le sue miserie, curando le sue piaghe, attenuando le sue bestemmie; avevan fatto vagare una processione lunga di personaggi nei quali la malignità non compariva che quasi timidamente; che facendo capolino di rado, costretta dai bisogni e dalla fatalità. Valejan, Fantina, Cosetta avevan sulle labbra sorrisi buoni, avevan sulla fronte quella serenità che è un riflesso dell'anima pura.

Vi erano i coniugi Thérnardier — formati come i granci che rinculano continuamente verso le tenebre — ma erano dissonanze stridenti in un concerto soave. La scena era troppo bella e venne la reazione. Vennero i naturalisti a dipingerci un mondo non più popolato di uomini vibranti di sentimenti generosi, di una purezza quasi ideale di forme.

Essi ci misero sotto gli occhi un angolo buio in cui ghignano dei profili da satiro, in cui procedono delle figure sinistre contorcentisi in un perenne spasimo sessuale. E Nana venne a prodigare inviti ai passanti.... All'opera rosea di Victor Hugo succede l'opera scarlatta di Emilio Zola.

L'uomo era stato guardato dietro una lente

blanda, il mondo da uno spiraglio; si aprirono dunque « parecchie finestre sulla natura » ma si fotografò l' uomo, abbuiandolo perchè potesse sembrare « più vero ».

La donna era stata coperta da parecchie gonnelle; i naturalisti imitarono Licurgo, che domava l'immaginazione dei giovani Spartani facendo combattere nude le fanciulle, ma non arrivarono che ad irritare maggiormente gli organismi già logori e stanchi.

L'esagerazione è una menzogna vista di scorcio; dirò meglio: una menzogna abbozzata e non dipinta, solo forse per mancanza di coraggio: i naturalisti eccedettero tanto che tutti i loro omai malinconicamente celebri *documenti umani* furono creduti delle mistificazioni. La diffidenza cominciò a gittare la negra ombra dell'uggia su quelle pagine tanto acclamate nel subito entusiasmo dell'attimo fuggente; le descrizioni infinite intricavano le linee del dramma l'episodio minuto uccideva il complesso. Balzac asserì che la noia nacque di sera in un colloquio fra marito e moglie; qualcuno, dimenticando magari l'aer perso del suo stato coniugale, volle farla nascere dalle pagine di un romanzo. E sorgono i psicologi. Zola aveva prediletto l'ambiente trascurando l'uomo; aveva dipinto con tanta prodigalità il fondo del quadro, che non aveva avuto colori per le persone che lo dovevano popolare. E si videro dei figuri che correvano, correvano, correvano all'adulterio o all'assassinio senza che il lettore potesse indovinare da quali vie provenissero, e quale forza irreparabile li trascinasse.

Si vedevano girare le lancette dell'orologio, non si scorgeva il congegno che le metteva in movimento, ed ecco i psicologi intenti a frugare tutto, a notomizzare tutto. I naturalisti si erano arrestati dinnanzi al rigoglio di un corpo muliebre; i psicologi cercano qualche cosa di meglio, cercano il cuore. Essi compiono una reazione contro i naturalisti; i simbolisti ne compiono un'altra contro i parnassiani, i naturalisti e, sotto certi aspetti, contro i psicologi eziandio. Lo spirito moderno non si appaga più ormai di versi splendidi o sonori, ha bisogno di ripercuotersi nel libro, ha bisogno di sentir le sue voci riecheggiar nella strofe. È stanco dell' esistenza quotidiana triste ed amara; i simbolisti migrano perciò nel mondo del sogno che del resto è più bello, s' immergono nell'enigma dell'essere, non vogliono più la tinta netta, vogliono la sfumatura che digrada e si perde; non vogliono più il raggio del sole che penetra trionfatore, ma circonfondono tutto nel velame del mistero. Guardano il mondo come in uno stato di dormiveglia perenne. In questo vagabondaggio del pensiero, essi oltrepassano volentieri limiti e confini. La poesia è divenuta quindi un arabesco musicale; la parola ha voluto gareggiare con la nota, la nota ha voluto gareggiare col colore. Ne è sorta una Babele intellettiva in cui tutte le funzioni delle arti si confondono e si rovesciano. Il poeta ha studiato il contrapunto, il musicista ha studiato la prosodia.

L'artista moderno esausto, sfiduciato contempla l'incertezza delle proprie manifestazioni. La

scienza gli ha acceso un sole fra le tenebre della notte, ma egli sente una notte più buia gravare d'attorno. Egli ha domandato alla scienza quel che essa non poteva dare e la rinnega quasi e malinconicamente ripete il motto biblico: *qui auget scientiam auget dolorem* e crede quasi con lo Spencer che « la fede nell'alfabeto sia una delle superstizioni del nostro secolo. » Le vittorie sono state molteplici, ma all'anima angosciata ogni vittoria sa di sconfitta. Il pensiero moderno è profondamente scisso. Noi siamo come coloro che han creduto di percorrere migliaia di leghe nel sogno e poi si son trovati fra le coltrici, immobili.

Noi abbiamo annunziato di partire per lontane regioni e quelli che, più scaltri e più sapienti, sono rimasti raccoccolati sulle loro seggiole sorridono di vederci ancor oggi accanto ad essi mentre noi avevamo promesso di lasciarli ben lungi. L'anima è agitata da un *gulf-stream* di sentimenti che la infrangono; le fibre han perduto l'energia che le faceva giovani una volta, i pensieri perdono i contorni decisi. Il casellario che gli antichi nostri avevano fabbricato per le diverse arti è distrutto, i confini sono infranti.

Si va quasi determinando un bisogno strano, il bisogno di una grande arte futura che sia il complesso di tutte le arti, che sbocci quasi e fiorisca sulle tombe di esse. Qualcuno, specialmente in Francia, va affrettando con l'esempio e con gli scritti il tempo in cui le sensazioni multiple della psiche potranno trovare un'eco fedele, un'eco che non dimezzi e non

sopprima, uno specchio in cui si rifletta tutto l'essere umano. Un groppo psicologico oggi tende a confondere la poesia con la musica, la pittura con la poesia; ma è l'anarchia intellettuale che spinge le arti a connubî strani e qualche volta innaturali o il principio di un rinnovamento? Parecchi credono che sia un rinnovamento e giurano che non è una dissoluzione: io voglio crederlo e sperarlo....

Per completare queste pagine l'A. pubblicherà quanto prima: *L'ultima Musa*, note sulle tendenze letterarie di questa fine di secolo; appunti su J. K. Huysmans, J. Péladan, J. Moréas, H. De Régnier, A. Samain, L. Bloy, L. Le Cardonnel, E. Ducoté, R. De Gourmont, H. Rebell, etc. etc.